

Transparência(s) da radiografia e da fotografia na aurora da ciência psiquiátrica

The transparency(ies) of radiography and photography in early psychiatric science

MARIANA GOMES DA COSTA

Universidade NOVA de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA

a59014@campus.fcsh.unl.pt

Resumo

Aplicando o conceito de transparência ao corpo humano, este texto parte de uma breve comparação entre os *media* radiográfico e fotográfico ao nível da sua recepção científica durante o século XIX. Constatamos que a possibilidade de uma transparência efetiva ou literal aportada pela radiografia, na sua capacidade de aceder visualmente ao interior orgânico, era já, de algum modo, pressuposta para a fotografia desde a sua apropriação pela classe científica, em meados daquele século, a crença na onisciência da tecnologia fotográfica atribuindo-lhe o poder de superar os sentidos para dar a ver o invisível. Analisaremos, em particular, o uso dito científico que a psiquiatria fez da fotografia, com base na teoria da degenerescência e nos *stigmata* por ela determinados. No retrato dos estigmas, a fotografia é assumida como uma ferramenta técnico-semiótica de tipo indiciário, estabelecendo uma comunicação entre o exterior e o interior do corpo fundada numa transparência de natureza não efetiva mas de tipo simbólico, apontando não uma lesão concreta mas uma predisposição orgânica geral do indivíduo degenerado. O

Palavras-chave

uso da fotografia por parte da psiquiatria desta época, vital para o seu desenvolvimento enquanto disciplina médica, é sustentado por uma forte ancoragem política: ao assinalar a degenerescência ou a anormalidade patológica a partir dos estigmas, a psiquiatria tem como *leitmotiv* a exclusão social de corpos avaliados como desviantes a uma norma pré-definida.

transparência | radiografia | fotografia | psiquiatria | degenerescência | estigmas

Abstract

Applying the concept of transparency to the human body, this paper starts with a brief confrontation of the radiographic and photographic media in their scientific reception during the 19th century, to conclude that the possibility of an actual transparency brought by radiography, in its ability to visually access the inside of the body, was already ascribed to photography since its appropriation by the scientific community in the mid-19th century, due to an immense faith in the omniscience of the photographic technology. We will focus specifically on psychiatry's so called scientific use of photography, based on the degeneration theory and the stigmata it has identified. We will argue that photography plays in these portrayals the role of a techno-semiotic tool of an indiciary type, establishing a connection between the external and the internal plans of the body in such a way that can never be classified as an actual transparency but as a symbolic one, pointing not to a concrete lesion but to an organic predisposition of the degenerated subject. Psychiatry's use of photography in the late 19th century was vital to its acceptance as a medical discipline, in scientific terms, but it shows itself supported by a political framework: the degeneration/pathological abnormality diagnose derived from the stigmata reveals the real *leitmotiv* of psychiatry as being the social exclusion of bodies evaluated as deviant to a pre-defined norm.

Keywords

transparency | radiography | photography | psychiatry | degeneration | stigmata

1. *Ver mais*. O advento da radiografia

“A fotografia foi para os criminosos o que era antigamente o ferrete com que os marcavam. Hoje não se estampa com ferro quente a marca ignominiosa na testa do criminoso para ser conhecido. Tira-se-lhe o retrato.”

Diário de Notícias, 31-3-1869

Quando o alemão Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) produziu acidentalmente a primeira radiografia, em 1895, servindo-se da mão esquerda da sua mulher, Anna Bertha Röntgen, a técnica fotográfica contava já mais de meio século de existência, oficialmente descoberta por Niépce e Daguerre na França de 1839. Se a invenção de Röntgen só foi possível graças à possibilidade prévia do registo fotográfico, o seu verdadeiro *break-through* passou pela utilização de uma luz de tipo diferente, capaz de vencer a opacidade de certos corpos. À grafia da luz visível veio juntar-se a grafia da luz emitida pelos raios Röntgen. A radiografia é, pois, antes de tudo, uma fotografia — ou, se preferirmos, uma *fotografia com raios X* (Bernard 2005, 3).

Em *Naked to the bone: Medical imaging in the twentieth century* (1997), Bettyann Kevles classifica a descoberta dos raios X como uma *revolução* sem precedentes — “a revelação do interior do corpo vivo” (Kevles 1997, 5). Revolução capaz de alterar não apenas a extensão da visibilidade do corpo como o modo dessa visibilidade. É algo que poderíamos resumir assim: *ver mais, ver melhor, ver mais fundo*. Ver para além da pele, para lá da carne — ver até ao osso, fazendo jus ao título deste livro de Kevles.

Ter-se-á assumido a superioridade da radiografia face à fotografia? Num ensaio intitulado “L’image des rayons X et la photographie”, Denis Bernard acaba por defender que a radiografia subalternizou a fotografia, servindo-se dela como ferramenta científica (Bernard 2005, 22). Outrossim, na periodização da cultura visual da medicina, é a descoberta dos raios Röntgen a assinalar o início de uma (segunda) fase em que fotografia, radiografia e cinema vão juntos, caracterizada essa nova fase por uma lógica dialéctica da imagem (Virilio 1988, *passim*; Cascais 2013, 106-107).

Na verdade, o recurso quer à fotografia quer à radiografia tem de ser reconduzido à tendência visualista que domina a cultura ocidental desde a Modernidade, no sentido de uma transparência absoluta dos corpos que, como assinalou Michel Foucault, tem na figura do *panopticon* de Bentham (1791) o seu símbolo máximo (Foucault 2018). Ora, tanto a fotografia como a radiografia e depois o cinema devem ser entendidos como variações dessa necessidade de uma visão total, no sentido da fixação do real em imagem, do alcance da profundidade oculta ou da imagem-movimento.

Quanto à transparência, bastante tempo antes de *Surveiller et punir* (1975), Foucault mostrara já que ela não é uma prerrogativa dos sujeitos e dos objetos, mas sim inerente à estrutura da racionalidade ocidental: a tese de *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical* (1963) é a de que a transparência, pertencendo à natureza

de um olhar médico que cadaveriza o corpo vivo porque o seu modelo científico é o do corpo morto dissecado, essa transparência pertence, em primeiro lugar, à estrutura do próprio saber:

O saber *desenvolve-se* segundo todo um jogo de *invólucros*; o elemento escondido assume a forma e o ritmo do conteúdo oculto, o que faz com que a transparência pertença à própria natureza do *véu*: ‘o objetivo dos anatomistas é alcançado quando os opacos invólucros que cobrem as nossas partes são, aos seus olhos treinados, apenas um véu transparente que deixa a descoberto o conjunto e as relações’. (Foucault 1963, 168)

Foucault demonstrava, assim, como nunca as novas técnicas do olhar surgidas no século XIX poderiam alterar a natureza (mortífera) do saber e do poder, devendo antes ser encaradas como *dispositivos* auxiliares do poder-saber, reforçando o nexo existente entre estes dois vetores maiores da obra e do *corpus* foucaultiano. De resto, se o panóptico pode e deve ser entendido como um *laboratório* (Foucault 2018, 235), assim também o ateliê fotográfico hospitalar, porquanto aí se tratou não só de observar como de fazer experiências com os sujeitos, almejando um maior conhecimento sobre eles por via do controlo dos seus gestos.

2. Ver melhor? Radiografia versus fotografia

Apesar de reconhecer a sua natureza técnica comum, Kevles não deixa de notar a distância radical entre fotografia e radiografia, afirmando: “Os raios-X nunca foram fotografias e o processo de captura de uma imagem de raio-X pode, e é frequente acontecer, distorcer essa imagem em sentidos bastante diferentes das fotografias vulgares” (Kevles 1997, 93). A propósito da distorção característica da imagem radiográfica, Albert Londe, discípulo de Charcot e nome maior da fotografia no hospital da Salpêtrière, em Paris, dizia no seu *Traité pratique de radiographie et de radioscopie* (1898) que as silhuetas obtidas pela técnica radiográfica eram de tal forma difusas que nem poderiam ser consideradas imagens, mas tão-só *sombras radiográficas*, algo que viria a ser contornado pelos progressos no fabrico das ampolas radiográficas, aumentando a nitidez e reduzindo o tempo de exposição aos raios (Londe, 1898, 136), eliminando o chamado *halo* em torno das imagens agora finas e detalhadas (Bernard 2005, 14).

No seu acesso nunca real mas sempre virtual ao interior do corpo, o *médium* radiográfico produz uma imagem que assume determinada forma (e a impressão de volume, obtida a partir da sobreposição de placas tomográficas), mas cuja morfologia persiste “de algum modo uma amálgama, uma combinação, uma mistura de texturas atravessadas, às quais se juntam imagens secundárias de véu e de halo, difusas” (Bernard 2005, 15); imagem a que acresce uma escala própria diferente das efetivas dimensões orgânicas do corpo humano (*ibid.*); imagem que se vem aperfeiçoando com o evoluir da tecnologia, mas que, em rigor, persiste uma imagem falsa, um preto e branco de sombras

de um interior orgânico em que sobressaem os rosados e vermelhos viscerais. Nessa medida, pode ser contestada a imputação de uma transparência, em sentido literal, à radiografia, argumentando pela mais-valia da fidelidade ou fidedignidade da fotografia em relação ao seu referente. Contudo, a ideia de que *o real transparece na fotografia*, em virtude de uma marca indicial ou *rasto* por ele deixado e pela fotografia apreendido funciona nos dois sentidos, designando tanto a possibilidade dessa apreensão como a resistência de um real que não se deixa capturar (Oliveira 1984, 31, 44).

Sem pretendermos discutir as por demais evidentes diferenças entre os *media* fotográfico e radiográfico ou as imagens que produzem, diremos que qualquer distinção entre eles tem na sua base a dicotomia opacidade *versus* transparência. É uma distinção em si mesma discutível¹, mas que se resume no seguinte: aí onde a fotografia não consegue ir além da superfície epidérmica, a radioscopia rompe a barreira para aceder visualmente ao interior orgânico do corpo, em particular ao esqueleto. Por transparência entendemos, assim, não a formação de uma imagem literal ou fiel do interior do corpo, mas a capacidade de aceder ao interior a partir do exterior, mediante o recurso tecnológico.

Este dado básico de diferenciação não foi sempre assumido. O grande argumento da apropriação da fotografia pela classe científica, logo após a sua invenção — para efeitos de registo gráfico de experiências, doenças e doentes, evoluindo para se tornar uma ferramenta *sine qua non* do diagnóstico; pródiga, não por acaso, no registo de deformidades e casos teratológicos —, era a possibilidade de *revelar o invisível* ao olhar comum. A crença na onisciência objetiva do fotográfico descrevia-o como um *inconsciente óptico* (Benjamin 2008). Assim, por exemplo, Londe, confiante nas propriedades especiais da placa fotográfica (na década de 1890 já em fase de maturidade técnica), declarava em *Photographie médicale: Applications aux sciences médicales et physiologiques*: “É absolutamente certo que a objetiva fotográfica pode revelar coisas que o olho mais treinado não poderia perceber” (Londe 1893, 84). Comentando a primeira fotografia apresentada neste livro (um desvio da coluna vertebral por siringomielia), Londe opunha a legibilidade oferecida pela imagem fotográfica a qualquer descrição verbal, a qualquer dizibilidade: “É indiscutível que um simples golpe de vista lançado sobre esta prova [fotográfica] diz mais do que qualquer descrição que sobre ela pudéssemos fazer” (Londe 1893, 68). Londe replica também o conhecido exemplo de Rudolph A. Vogel da mulher fotografada com varíola sem saber: as pústulas surgem na imagem

¹ Londe atribuía a opacidade e a transparência não ao *médium* mas ao objeto. No *Traité pratique de radiographie et de radioscopie*, lemos: “Comme nous obtenons l’image des objets par suite de leur transparence plus ou moins grande ou de leur opacité, il s’ensuit que les divers objets fonctionnent comme des écrans, arrêtant plus ou moins les radiations actives. S’ils sont absolument opaques, la plaque restera vierge de toute impression ; suivant leur translucidité plus ou moins grande, ils laisseront apparaître une réduction d’autant plus intense qu’ils opposeront un obstacle moins fort aux rayons X” (Londe 1898, 115). Antes, em *Photographie médicale* (1893), assinalamos a preocupação de Londe com aquilo que designa como a *opacidade* própria do modelo humano (Londe 1893, 32-33), um problema aparentemente contornável: “D’autre part, le corps humain présentant une certaine épaisseur, il est évident que nous aurons d’autant plus de difficultés à obtenir la netteté des divers plans que nous opérerons de plus près” (Londe 1893, 66).

fotográfica antes mesmo de a sua erupção ser detetada pelo olhar médico (*ibid.*).

Decerto, a cultura oitocentista — porventura até ao final da era analógica — “confia e delega na máquina, no autómato ou nos mecanismos automáticos essa função de autenticidade” (Medeiros 2010, 8), algo relacionado com a crença irracional no seu poder objetivo (Bazin 1991). É inegável o peso do carácter tecnológico da fotografia para a produção de verdade desta época. A apropriação do *médium* fotográfico serviu intuítos muito específicos relacionados com as carências, necessidades e anseios da classe científica, mas muito para além disso: como bem nota Margarida Medeiros, a fotografia esteve ao serviço de “crenças [religiosas e] científicas que nela encontraram um suporte epistémico contra qualquer evidência empírica” (Medeiros 2010, 62). Isso mesmo é confirmado por António Fernando Cascais para o domínio da medicina e da psiquiatria:

A imagem fotográfica adquire assim o seu sentido para a medicina e a psiquiatria, ao tornar-se inteiramente inteligível para ela(s) do ponto de vista da descrição e do diagnóstico, ao pôr-se desse modo ao serviço da intervenção terapêutica e, em não poucos casos orgulhosamente exibidos pelos clínicos, ao fornecer a prova final do êxito dela. Desejavelmente, a imagem fotográfica teria para médicos e cientistas todas essas valências. (Cascais 2016, 105)

A fotografia parece funcionar para a psiquiatria da segunda metade do século XIX como a ferramenta científica por excelência, usada como instrumento de descrição e de diagnóstico, mas mais: numa tese já enunciada por estudiosos da cultura visual da psiquiatria, a fotografia pode bem ter permitido à psiquiatria colmatar a sua lacuna laboratorial (Cascais 2016a; Iliopoulos 2014), cumprindo a vocação experimental já então exigida a qualquer disciplina médica. Como esperamos conseguir mostrar, tal só foi possível tomando como base o postulado de uma transparência de um tipo simbólico, em que à fotografia não deixa de ser imputada a capacidade de fazer comunicar o exterior e o interior do corpo, o plano do visível e o do invisível, e cuja força, inquestionada, surge em grau de igualdade com a transparência dita literal do raio X.

Na utilização da fotografia por parte da classe alienista da segunda metade de Oitocentos será decisivo o enquadramento fornecido pela teoria da degenerescência e pela sua correlata noção de *stigma* corporal. A um nível metodológico, a psiquiatria pode ser reconduzida a uma nascente estatística do corpo (Madureira 2003), incluindo naturalmente a psicometria, aplicada por um conjunto de disciplinas só aparentemente díspares. O lema desta época pode bem ser a frase recuperada a Kepler por António Ferreira Augusto no seu manual de antropometria (1902): *Scire est mensurare*. Conhecer é medir.

3. Ver mais fundo? A psiquiatria e a fotografia

O recurso do alienismo à fotografia tem de ser inserido na linha que vem da fisiognomia do século XVIII, com a representação das expressões ditas patológicas por Lavater, ou dos trabalhos da frenologia de Gall, que se propôs mapear o cérebro relacionando a forma exterior do crânio com as funções internas de cada módulo cerebral, inaugurando a medição craniométrica. O que estas pseudo-ciências têm em comum é a ideia de que *o interior se diz a partir do exterior*. Será esse também o pressuposto de base da psiquiatria da segunda metade de Oitocentos. Não já uma metafísica *tout court*, mas uma «metafísica positivista», por contraditória nos seus termos que tal expressão possa soar².

Uma primeira fase da fotografia psiquiátrica não pode, porém, ser classificada como científica. Na Inglaterra vitoriana dos anos de 1850, os alienistas Hugh W. Diamond e John Conolly começaram a fotografar os alienados ao seu cuidado com a intenção de captar as emoções que transpareciam fugazmente nos rostos lunáticos. De um modo evidente, as imagens então produzidas obedecem ainda aos critérios definidos por Esquirol para os retratos de alienados que encomendou a vários artistas, depois de Philippe Pinel, considerado o ponto de origem da psiquiatria, ter começado a usar ilustrações nos livros de estudo para alienistas. Desiludidos com a impossibilidade da captação do movimento — desiderato que a cronofotografia viria cumprir, mas apenas no último quartel do século —, estes alienistas abandonaram o método fotográfico. Em suma, ainda que Diamond ou Conolly se reclamassem do carácter terapêutico da fotografia por si produzida (assente no confronto dos doentes com a sua própria imagem), esta é uma fotografia eminentemente estética, que não visa qualquer profundidade, quedando-se, pelo contrário, à flor da pele.

Justamente, a fotografia será tomada pela psiquiatria como o instrumento privilegiado dessa comunicação entre o exterior e o interior do corpo, o plano exógeno e o plano endógeno, a superfície e a profundidade, o rosto visível da loucura e o seu segredo invisível. Bem entendido, é forçoso que este último exista. Aquilo que se vê tem de ser sintoma de algo que vai mal dentro e que deve forçosamente ser da ordem do patológico, não podendo continuar a ser subsumível ao intelecto ou à vontade. Digamos que aquilo que se passa na psique tem de obedecer a uma somática. Se o alienismo quer ser disciplina médica, tem de cumprir o postulado anatomopatológico da medicina experimental moderna, decretado por Claude Bernard na sua *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865): a cada patologia deve corresponder uma lesão

² Inspiramo-nos aqui na expressão de Jean Clair, ao dizer que Gall e seus discípulos inauguram uma *metafísica da Escola positiva*. Esta pode ser definida como uma pesquisa do ponto mais recôndito do humano — entenda-se aqui a persistência da noção de *alma* — a partir de métodos das ciências naturais ou exactas: “Gall et ses disciples, qui croient en une correspondance exacte entre les traits d'un individu et ses dispositions internes, fondent la métaphysique de l'École positive en postulant qu'il y a un accès, par le corps, à l'intériorité de l'âme. Le 'dedans' serait dit par le 'dehors'” (Clair 1996, 65).

no organismo, a ação médica norteando-se pela sua localização. Os corpos autopsiados, porém, parecem resistir a esta perspectiva anatomopatológica, não sendo possível apontar-lhes lesões, pelo menos de uma forma sistemática, nas autópsias realizadas. Em 1822, Bayle consegue provar que a paralisia geral se caracteriza não por uma lesão mas por uma inflamação da substância cortical, uma descoberta que não só fixa aquela entidade nosológica como motiva o incremento de técnicas histológicas e microscópicas de pesquisa para tornar visível o invisível (Quintais, 2012, 40-41³). Ainda que a paralisia geral tenha constituído daí em diante um fertilíssimo campo de investigação psiquiátrica — reforçando a importância da investigação necroscópica como um dos eixos do complexo laboratorial erguido no hospital psiquiátrico⁴ —, o certo é que o alienismo continuou «às escuras», tateando sem sucesso por outras conquistas de sistematização organicista. A psiquiatria permanecia manca de uma visibilidade e, por conseguinte, de uma dizibilidade própria.

Para a resolução desse bloqueio alienista, patente naquilo a que podemos chamar o seu *drama localista*, foi determinante a adaptação ao terreno psiquiátrico das teses degeneracionistas. A teoria da degenerescência, formulada em 1857 pelo médico alienista Bénédict Morel, propunha uma leitura fisicalista do fenómeno da alienação mental, leitura que, sem resolver o problema da ausência de uma lesão visível no organismo, esboçava uma grelha conceptual de compreensão do corpo doente que o entendia afetado por uma predisposição orgânica de base defeituosa, cujas manifestações observáveis seriam os *estigmas*, i.e., marcas ou sinais físicos e cerebrais apresentados por certos

³ O título deste livro de Luís Quintais (resultante da sua investigação de doutoramento), *Mestres da verdade invisível [no arquivo de psiquiatria forense portuguesa]*, reforça, com justa causa, a importância da dimensão do invisível na psiquiatria moderna, em especial a partir do momento em que a técnica pericial do psiquiatra se impõe, no contexto dos tribunais, como forma de apurar a imputabilidade ou inimputabilidade dos sujeitos: “Para os especialistas, elas [as desordens da mente] poderiam ser tudo menos visíveis, tudo menos evidentes. Elas exigiam a participação de uma nova fenomenologia médica e pericial que só eles, especialistas, dominavam. Os psiquiatras eram, afinal, aqueles que *viam o invisível*. Toda a fenomenologia psiquiátrica se traduz numa passagem do visível para o invisível. Este traço teórico de descontinuidade entre ideias de loucura distintas radica pois em modalidades do olhar distintas que a fenomenologia médica e estética vinha apurando desde o Iluminismo” (Quintais 2012, 124).

⁴ O complexo laboratorial montado no hospital psiquiátrico, fazendo jus à sua condição já não asilar ao atestar a sua competência experimental, ramifica-se na investigação *post-mortem* (autópsia e histologia ou anatomia patológica) e *in vivo*, servindo a fotografia a ambas, nas suas dimensões macro e microscópica, mas, com especial importância para o nosso tema, no retrato dos estigmas ou do movimento da doença. A esta definição de laboratório acrescenta-se aquela outra que referimos no texto, a respeito do panóptico e do estúdio fotográfico como *laboratórios de poder-saber*.

indivíduos⁵. Ainda que a degenerescência não seja o «decalque» de uma lesão somática forçosamente presente, esta nova teoria permitiu ao alienismo reclamar-se de um paradigma organicista e, portanto, mais próximo de um patamar científico.

Definida por Morel à maneira de uma «falha» biológica, a degenerescência evoluiu rapidamente para a afirmação de um estágio regressivo ou atavismo fundamental afetando diversos indivíduos. Para tanto, foi decisivo o trabalho do alienista italiano Cesare Lombroso, pai da antropologia criminal, e a ideia de que existem indivíduos cujo carácter degenerado não é já um estigma entre outros, como em Morel e Magnan, mas a sua marca constituinte. Em *L'uomo delinquente* (1876), Lombroso formulou a noção do *criminoso-nato*, em estreita ligação com o louco moral. No *continuum* estabelecido entre degenerescência e criminalidade, crime e loucura eram agora vistos à luz de um determinismo biológico estrito.

Lombroso sistematizou os estigmas, distribuindo-os entre físicos e comportamentais, mas também denotáveis em determinados usos da linguagem (a gíria ou o calão) e marcas corporais, caso das tatuagens — que Lombroso classifica como mais reveladoras do crime do que qualquer lesão anatómica (Lombroso 1887, xxii; para outra apresentação dos estigmas degenerativos, ver e.g. Bombarda 1896, 41). Os estigmas apresentam-se ao longo da superfície corporal: um crânio estreito e pontiagudo, de extremidades ossudas, muito alongado ou excessivamente arredondado, a macro ou microcefalia; a assimetria do rosto e das orelhas, os olhos oblíquos ou o estrabismo, o desenvolvimento excessivo das mandíbulas, um ângulo facial estreito, os dentes mal conformados, a falta de barba nos homens ou os traços viris nas mulheres; anomalias funcionais que podem incluir ataxia, a hiperestesia ou o seu contrário (analgesia), os pés tortos ou a má conformação das partes genitais (Lombroso 1887, 546 ss.). Em suma, um *aspetto sinistro* (Lombroso 1887, 548), ou, citando aquele que terá sido o primeiro divulgador em território português das ideias de Lombroso, o médico Basílio da Costa Freire, “a excessiva fealdade, emfim” (Freire 1886, 57). Não tardará que o louco ou o criminoso sejam entendidos como *monstros*, confirmando a origem teratológica da degenerescência. Ora, um monstro não inspira compaixão — um monstro inspira, sim, a repulsa e um movimento de defesa social que, mais do que justificar o confinamento massivo dos alienados no

5 Inspirado nos naturalistas do século anterior, em especial Buffon e Lamarck, Morel conferia à sua ideia de um desvio natural da espécie uma conotação patológica. Degenerar seria, em qualquer caso, descrever um movimento de queda a partir de uma origem, ou de um tipo primitivo, cujo afastamento progressivo, transmitido de geração em geração, arriscava a extinção da espécie. A posterior revisão da teoria da degenerescência num sentido darwinista, iniciada por Valentin Magnan (1887), atenuou o fundo religioso que Morel lhe imprimira, patente desde logo na ideia de um ponto originário a partir do qual se desenha um movimento de queda. Essa ressonância religiosa parece-nos estar também presente na noção de *stigma*. Do grego στίγμα, transitando para o latim como *stigma*, os estigmas eram na Grécia Antiga marcas gravadas em escravos com recurso ao ferro em brasa; na sua definição latina, o *stigma* é uma “marca de desgraça” (fonte: *Perseus — Greek/Latin word study tool*); e numa definição mais completa: “Stigate – Il verbo ‘stigmatizzare’ deriva dal greco e significa: ferire, perforare, aprire con fuoco o anche marcare a fuoco con ferro incandescente, come si faceva con gli schiavi dell’antica Roma e della Grecia.” (Rodríguez 1992, 2414). Já na mística cristã, aquela marca de desgraça que o *stigma* representa é, com alguma ironia, uma marca da Graça divina no humano, replicando as chagas de Cristo.

Ocidente ao longo do século XIX, justifica, ao chegarmos ao fim do século, a defesa de medidas como a prisão perpétua ou o tímido despontar de medidas eugénicas de eliminação. Seja como for, é na teoria da degenerescência que deve ser assinalado o início do racismo científico, pela mudança de olhar sobre o louco: antes inocente, agora perverso (Castel 1976, 48-49).

Por aqui se vê que a degenerescência é uma doutrina estética, persistindo na associação do belo ao bom; mas é também, ou mais, uma doutrina moral, que julga os hábitos de vida dos indivíduos e os considera determinantes (assim o alcoolismo, a prostituição ou a homossexualidade são desde sempre fatores causadores da degenerescência). Denunciando o modo como uma etiologia moral, psicológica e social não deixou nunca de constituir o terreno de eleição da psiquiatria, o que a degenerescência parece oferecer é a oportunidade de legitimar somaticamente os preconceitos sociais em relação à loucura.

A degenerescência deve ainda ser entendida como uma *média*. Lombroso afirmá-lo (1887), mas também Miguel Bombarda, nas suas *Lições sobre a epilepsia e as pseudo-epilepsias*:

é uma média, dando por assim dizer a nota das degenerescencias, mas em volta da qual os factos oscilam com larguissima amplitude. Todos os dias vemos as mais variadas deformações e anomalias de desenvolvimento, todos os dias chegam á nossa observação um lobulo da orelha adherente, uma abobada palatina fundamente excavada; quem se guiasse por tão singellos dados para estabelecer um diagnostico e um prognostico, arriscar-se-hia a cahir em erro grosseiro, que os factos poderiam desvendar em pouco, com grave prejuizo da reputação do clinico. (Bombarda, 1896, 56-57)

Bem entendido, não é a degenerescência que é uma média, mas é o desvio a uma média que confere o estatuto ou o grau à degenerescência. Este é um dado muito importante: qualquer afastamento da média é condenável, o que explica que o génio venha a ser nesta altura ele próprio integrado na categoria da degenerescência (Lombroso 1887, 574; Freire 1886, 84-86). Na aurora da degenerescência, o próprio Morel, esboçando um tipo primitivo de cuja órbita dependeria a permanência da espécie, parecia já imbuído da noção de norma que afecta toda a constituição das ciências humanas nesta altura e cujas raízes podem ser fixadas, segundo a tese de Allan Sekula em “The body and the archive”, na estatística social de Adolphe Quetelet das décadas de 1830-40 e na sua noção de *homme moyen* — um ideal que tem na degenerescência o seu correlato negativo. É, pois, na estatística social que terá origem um conjunto de disciplinas escoradas na representação visual. Na opinião de Sekula, contudo, a fotografia não deve ser entendida como o agente principal da sua prática, mas antes como um dispositivo auxiliar de um *dispositivo de verdade* montado no último quartel desse século, no qual a estatística, a matemática ou a constituição de um arquivo contam muito mais do que a câmara em

si (Sekula 1986, 16). Sekula argumenta mesmo que a principal razão para o aproveitamento da fotografia é o seu carácter métrico, i.e., a sua proximidade à matemática, ou a possibilidade de *reduzir o mundo à sua essência geométrica* (Sekula 1986, 17).

Este cenário pode ser desmentido pelo valor de verdade científica que a fotografia continuava na época a deter. Alphonse Bertillon, o fundador da polícia científica e inventor da fotografia judiciária segundo o método do *bertillonage*, como Francis Galton, figura maior da antropologia física e criador dos retratos compósitos, procuraram ainda, como conclui Sekula, preservar um velho modelo óptico de verdade, numa altura em que os procedimentos abstratos e estatísticos levavam já a melhor para efeitos de verdade e controlo social. Servindo-se da semiótica de Peirce⁶ para comparar a relação discrepante de ambos com a fotografia, Sekula considera que Bertillon tomou a fotografia na sua *indicialidade* ou *indexicalidade*, i.e., enquanto traço ou vestígio de um objeto referente, enquanto Galton procurou elevá-la a um patamar *simbólico*, por uma generalização do tipo a que subjaz uma convenção (Sekula 1986, 55).

Decerto, Bertillon serve-se da fotografia como vestígio, mas prevalece no seu trabalho uma desconfiança do *médium* fotográfico. A fotografia constitui mesmo um problema, devendo ser usada de um modo específico (patente na fotografia sinalética seguindo uma grelha vitruviana e no *retrato falado*; cf. Bertillon 1890, 14; Augusto 1902). Didi-Huberman nota que Bertillon é o primeiro a definir e regulamentar a *pose* nos retratos judiciais (Didi-Huberman 1982, 61), fotografando os indivíduos a uma distância fixa, a uma luz pré-definida, numa cadeira providenciada para o efeito, primeiro de frente e depois de perfil. A fotografia de frente é, de todos os procedimentos do *bertillonage*, o mais passível de erro — não podem uma barba ou um esgar de boca dissimular a aparência do criminoso? A ela responde a fotografia de perfil (direito), que se considera menos passível de dissimulação (Bertillon 1890, 17). Nem a fotografia de frente nem a de perfil, porém, compõem o potencial disruptivo da fotografia, mercê da contingência própria do *médium*,

⁶ Peirce (1977) divide os signos em ícones, índices e símbolos. O primeiro sendo uma representação visual do objeto, o segundo indica-o, sendo dele uma marca ou vestígio, e o terceiro implica já uma operação abstrata. Se entendermos que as fotografias são *efeitos das radiações emanadas pelos objetos* (Sekula 1986, 55), elas são signos indiciais por excelência; a linguagem verbal ou qualquer forma de pensamento conceptual é o exemplo mais óbvio de signos simbólicos no sistema peirceano, porquanto o seu significado deriva de regras ou convenções. Peirce parece, de facto, entender inequivocamente a fotografia — instantânea — como signo indicial, ao escrever: “As fotografias, especialmente as do tipo ‘instantâneo’, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física” (Peirce 1977, 65). Jean-Marie Schaeffer, por seu lado, virá dizer que, sendo a fotografia *imagem* (ícone) *do tempo* (índice), ela procede por um agenciamento paradoxal, tratando-se de um ícone indicial (Schaeffer 1987, 55). Não há aí qualquer deturpação do pensamento de Peirce, uma vez que Peirce admitia a contaminação mútua dos signos (ou a existência de signos *genuínos* e signos *degenerados*, no sentido desse resvalamento): “[...] um constituinte de um Símbolo pode ser um Índice, e um outro constituinte pode ser um Ícone. [...] Assim, embora o objeto completo de um símbolo, quer dizer, seu significado, seja da natureza de uma lei, deve ele *denotar* um individual e deve *significar* um carácter” (Peirce 1977, 71).

a medição matemática do corpo surgindo como a única base fiável da identificação⁷.

Quanto a Galton, primo de Darwin e autor do termo *eugenia*, o seu método da fotografia compósita, criado em 1880, consiste na justaposição de um conjunto de rostos ligeiramente desfocados, de molde a fazer sobressair as suas características comuns ou universais, num claro sacrifício da nitidez fotográfica. Na importância concedida ao rosto — denunciando a marcha de uma *ciência do rosto* que se vem adensando desde a Fisiognomia de Lavater (Courtine e Haroche 1997, 95) —, aquilo que se procura é um *facies*, i.e., um tipo fisionómico característico da doença ou das características de uma determinada raça, a partir do qual seja possível uma generalização do caso e a previsão, segundo um cálculo probabilístico que é, afinal, o que lhe confere um estatuto científico (Didi-Huberman 1982, 51-52).

Não é possível conceber a prática da fotografia científica da psiquiatria sem assinalar a sua *umbilical* ligação ao território criminológico da fotografia judiciária antropométrica ou à pesquisa tipológica levada a cabo pela antropologia física. A fotografia dos estigmas, em particular, obedece de todo em todo ao método antropométrico, fotografando maioritariamente a parte superior do corpo dos doentes (fotografia a três quartos), reservando-se a fotografia de corpo inteiro ou com uma expressão de rosto diferente (de boca aberta, por exemplo) nos casos em que a localização dos estigmas assim o exija. Fotografando o corpo vivo com o intuito de provar uma predisposição orgânica defeituosa, de que os estigmas devolvidos pela imagem fotográfica são a prova visual, a fotografia produzida pela psiquiatria não deixa de pretender ser uma visão instrumentalmente mediada do interior do corpo vivo. A psiquiatria ergue a bandeira da transparência da imagem fotográfica, mas a fotografia tem aí o poder de descobrir e revelar o invisível apenas de um modo simbólico: espera-se que o(s) estigma(s) seja(m) o sinal da degenerescência profunda do sujeito, mas dele(s) não decorre necessariamente um defeito a um nível orgânico. A lesão somática que deveria encontrar-se tem no estigma tornado visível na e pela fotografia — e que ela oferece oferecendo-se a si própria enquanto suporte material físico concreto — a sua *contrapartida*, como explica Cascais:

O estigma de que a imagem fotográfica dá conta de forma exponencialmente intensificada e amplificada é aquilo que a psiquiatria (e a criminologia e a medicina legal, etc.) têm a oferecer como contrapartida à lesão orgânica na anatomia patológica: em ambos transparece o que a patologia faz ao corpo doente. (Cascais 2016, 113-114)

⁷ O pressuposto teórico de Bertillon é o de que o corpo humano adquire a sua forma estável cerca dos 20 anos de idade, permitindo então a identificação estável do indivíduo; em contraponto a esta premissa de nivelamento dos organismos, há um pressuposto singularizante, com a premissa de que existem diferenças métricas de indivíduo para indivíduo, a orelha sendo uma das mais significativas. Os elementos corporais estáveis, não passíveis de alteração a partir da idade adulta do organismo, impõem-se, assim, como combate à transformação física autoinfligida, ao disfarce que o criminoso possa adotar para escapar à prisão (Bertillon 1890).

Para além da fotografia dos estigmas, a que damos neste texto especial importância, e da pesquisa dos tipos patológicos, a psiquiatria conseguiu ainda dar conta do movimento da doença através da chamada fotografia serial. A sua prossecução teve no psiquiatra alemão Robert Sommer porventura o grande impulso: no final de Oitocentos, Sommer preteriu o estatismo próprio da fotografia, que reputou limitar a representação objetiva do louco, pela imagem em movimento conseguida na por si chamada “fotografia serial”, declarando esta como a grande esperança para a fotografia psiquiátrica. Ainda que August Alber, seu discípulo, tenha chegado a aplicar esta fotografia sequencial (Gilman 1982, 190), seria com a fotografia serial das histéricas seguidas por Charcot no hospital da Salpêtrière — onde se inaugurou em 1878 o primeiro serviço fotográfico num hospital psiquiátrico — que os maiores resultados, num cenário de aproximação entre neurologia e psiquiatria, seriam alcançados (Gilman 1982, 188-190). Trazida por Albert Londe para a Salpêtrière, a fotografia sequencial, baseada na cronofotografia de Edward Muybridge e Étienne-Jules Marey⁸, foi fundamental não apenas para a captação do movimento pela imagem fotográfica, mas, *a fortiori*, para o diagnóstico e descrição tipológica psiquiátrica, permitindo retratar e ligar entre si as várias fases da doença. Ao retratar os gestos da histeria, a fotografia fundou a inteligibilidade própria desta doença, permitindo fixá-la enquanto patologia mental. Numa tese inaugurada por Didi-Huberman, a fotografia é *sine qua non* de uma construção psiquiátrica da doença (Didi-Huberman 1982).

4. Outras simbologias

A tese principal deste artigo, a respeito da (verdadeira) transparência simbólica da fotografia usada pela psiquiatria para efeitos científicos, remeteu-nos a outras importantes simbologias ou usos simbólicos desse mesmo *médium*.

Recordando as duas qualidades do signo que Sekula imputava ao uso da fotografia por Bertillon e Galton, índice e *símbolo*, arriscamos dizer que a importação do método criminológico e da antropologia física por parte da psiquiatria acarretou a importação de uma relação de tipo indexical mas também simbólico com o signo fotográfico. Expliquemo-nos: ao elevar a fotografia a marca ou vestígio do objeto, a psiquiatria reclama

⁸ Cronofotografia elevada a lugar de destaque e assim definida por Londe na *Aide-mémoire pratique de photographie*: “Production d’images photographiques successives à des intervalles de temps exactement mesurés” (Londe 1893a, 10). Londe projectou aplicar a técnica cronofotográfica à radiografia (alcançando a radiografia instantânea), de modo a fixar as efemeridade de vários movimentos do corpo (Londe 1898, 132).

ater-se ao seu carácter indexical⁹; convencionada, porém, uma listagem de estigmas, aberta ao mesmo tempo a possibilidade de uma avaliação subjetiva — de que é paradigmático o que Lombroso escreve sobre o olhar dos criminosos, muitas vezes signo único denunciador da sua degenerescência e cujo reconhecimento, claramente fundado no campo da intuição, é sobretudo uma prerrogativa feminina (Lombroso 1887, 246-248) —, parece-nos claro que uma dimensão simbólica preside, no fim de contas, à fixação de uma identidade degenerada.

Em suma, a psiquiatria reivindica o signo fotográfico como um índice — a imagem fotográfica pretende ser uma emanção dos estigmas patentes no objecto —, quando na verdade ele é tomado como símbolo — um código histórico de leitura da doença. Aliás, a indiciologia que Carlo Ginzburg primeiramente apontou como constituindo o método das ciências humanas, método patente na atenção aos detalhes, aos sinais infinitesimais que passam despercebidos ao olhar comum — pedindo, até por isso, o auxílio da tecnologia fotográfica —, esse paradigma indiciário, resumível em “elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição” (Ginzburg 1989, 179) e que Ginzburg remete para a figura do caçador atento à presa, integra uma nova hermenêutica surgida no domínio da crítica de arte entre 1874 e 1876, que se difundirá pelos domínios da criminologia, da psicanálise..., baseando-se no modelo da semiótica médica que procura desocultar um segredo profundo a partir de sinais exteriores. Assim apelidada por Ginzburg, trata-se de uma forma de *intuição baixa* que “une estreitamente o animal homem às outras espécies animais” (*ibid.*).

Há ainda uma outra leitura de tipo simbólico a extrair do lugar dos *stigmata* no edifício epistemológico não apenas da psiquiatria como das suas *disciplinas gêmeas* antropológicas (Agra 2012). Os estigmas observados e descritos nos corpos de doentes e criminosos são marcas infligidas pelo olhar científico como forma de assinalar o desvio de certos sujeitos. Feita a transição do regime do suplício ao cárcere (Foucault, 2018), podemos ver neles uma espécie de reinvenção do suplício nos moldes de uma intervenção sobre o corpo que exerce a sua violência de um modo não direto. Dito de outro modo, não podendo já marcar o corpo do sujeito de uma forma explícita, o estigma apontado pela medicina, pela psiquiatria, pela antropologia ou pela criminologia é uma

⁹ Na polémica sobre o estatuto indexical da fotografia que envolveu Rosalind Krauss e Joel Snyder (Elkins 2007), Snyder usa o exemplo da cronofotografia abstrata de Étienne-Jules Marey para argumentar que apesar de — ou precisamente por — a ciência ter tomado essas imagens como dados primários de investigação, elas não possuem qualquer referente anterior ou *analogon*; pelo contrário, procurando captar o impercetível, elas não se parecem com nada senão com gráficos e imagens geométricas. Referindo-se em particular ao *Homme squelette* de Marey (1886), Snyder diz: “These photographs are data, and understood properly they can be used to tell us the amount of force it took, say, for a human being to traverse a given distance (which can be read off the blocks at the bottom border of the picture), assuming that we also know the exact amount of time that light was allowed to reach the plate for each exposure, and the precise interval of time between exposures. Photographs like this, for all their meticulous accuracy and ability to reveal displacements that are beyond our capacity to resolve, correspond to no original. The photographs *establish* the data — none exist prior to the production of the picture, though they are most assuredly cameras, revolving shutters, sensitive plates, daylight, running animals, waves on the surface of water, and so on” (Elkins 2007, 371).

forma de identificação que assinala uma identidade e dita uma condenação, permitindo ao mesmo tempo o reconhecimento do condenado. Ginzburg dá-nos uma ajuda, ao explicar, a respeito da necessidade de um sistema de identificação robusto no fim de Oitocentos, que “as antigas penas que marcavam um condenado para sempre, estigmatizando-o ou mutilando-o, haviam sido abolidas. O lírio gravado no ombro de Milady permitira a D’Artagnan reconhecer nela uma envenenadora já punida no passado pelos seus crimes. [...] A respeitabilidade burguesa precisava de sinais de reconhecimento igualmente indeléveis, mas menos sanguinários e humilhantes do que os impostos sob o *ancien regime*” (Ginzburg 1989, 173).

A câmara fotográfica, ou, de uma forma mais gráfica, o próprio *momento do disparo* (Barradas 2014, 451), está para este processo moderno de condenação como outrora o ferrete para os escravos. O bater do malhete do juiz. Vale a pena replicar a epígrafe deste texto: “A fotografia foi para os criminosos o que era antigamente o ferrete com que os marcavam. Hoje não se estampa com ferro quente a marca ignominiosa na testa do criminoso para ser conhecido. Tira-se-lhe o retrato” (*apud* Sá 2018, 71, 97-98).

O estigma e o tipo — que não vão sem relação entre si, antes se reenviam mutuamente, dado que os estigmas permitem classificar os indivíduos por tipos dizendo respeito a várias predisposições orgânicas de base — preterem a individualização em prol da integração dos indivíduos numa determinada classe: a classe dos delinquentes, dos doentes mentais, dos corpos colonizados (Cascais e Costa, 2019), dos grupos a excluir. Vigorando *pari passu* com as teses degeneracionistas, a fotografia científica psiquiátrica funda-se, muito claramente, num pano de fundo sociopolítico, no qual a psiquiatria se enraíza desde o começo. A relação entre uma norma e o seu desvio, na lógica binária do normal *versus* patológico, visa, muito claramente, identificar as potenciais ameaças à ordem social.

5. Conclusão

Rendida, porventura como nenhuma outra classe médica, à tecnologia fotográfica, a psiquiatria degeneracionista, em Portugal protagonizada pela tríade Miguel Bombarda-Júlio de Matos-Sobral Cid, não teria muito a retirar da radiografia, na sua lógica localista direta, apontando, senão uma lesão, pelo menos uma visibilidade concreta do interior do corpo. Mesmo depois de Egas Moniz ter conseguido produzir a primeira angiografia cerebral (1927) (alavancando, cerca de uma década mais tarde, não só a investigação cerebral como a psicocirurgia, pela fixação da técnica da lobotomia, em 1936), a fotografia científica da psiquiatria só perderia a validade mercê da falência das teses degeneracionistas — uma falência muito mais causada pelo seu carácter *latitudinário*, na expressão usada por Quintais (2008, 366), do que por qualquer ruptura instituída pelas descobertas radiográficas. São, por isso, filões diferentes os que foram perseguidos pela fotografia e pela radiografia psiquiátricas, esta última mais próxima da neurologia e aquela outra da psiquiatria propriamente dita, num tempo em que as várias áreas do

saber que fazem a encruzilhada da psiquiatria (psicologia, criminologia, neurologia...) não estavam ainda claramente separadas ou autonomizadas.

Bem vistas as coisas, no conjunto de influências que o século XIX psiquiátrico foi capaz de abarcar desvela-se um vasto programa que a psiquiatria *per se*, enquanto especialidade médica, não conseguiria nunca abranger (Agra 2012, 440). Ao mesmo tempo, denuncia-se uma espécie de indefinição de base que nos dá bem a ver, como notava já Júlio de Matos, a sua constante oscilação entre dois polos, o sanitário e o social. Também a nível doutrinal, encurralada entre a tentação organicista, de cujo ramo sairia a neurologia, e a tendência psicologista, atenta ao indivíduo e ao diálogo entre médico e doente – que pode dizer-se ter sido resgatada por Freud e depois explorada pela psiquiatria do século XX – inaugurando, em Portugal, com a vigência de Sobral Cid, a primeira escola psiquiátrica portuguesa digna desse nome, já na década de 1920 (Pichot e Fernandes 1983, 247) –, o que se denota é esse lugar de fronteira, que nos leva de todas as vezes a questionar qual é a especificidade da psiquiatria, e de que outros meios tecnológicos, para além da fotografia, se foi servindo ao longo do tempo para cumprir a função que lhe foi destinada.

Financiamento

O presente trabalho constitui um *output* de uma investigação de doutoramento em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com a referência de bolsa SFRH/BD/138843/2018.

Bibliografia

- Agra, Cândido da. 2012. “Como nascem as disciplinas gêmeas? Acerca da matriz epistémica da criminologia e da psiquiatria.” In *A criminologia: Um arquipélago interdisciplinar*, editado por Cândido da Agra, 431-458. Porto: U. Porto Editorial.
- Augusto, António Ferreira. 1902. *Postos anthropometricos. Breve explicação do systema de Mr. Bertillon e sua applicação pratica*. vol. I. Porto: Typographia Universal.
- Barradas, Carlos. 2014. “Descolonizando enunciados: a quem serve objectivamente a fotografia?” In *O império da visão: A fotografia em contexto colonial*, organizado por Filipa Lowndes Vicente, 447-459. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, André. 1991. “Ontologia da imagem fotográfica.” In *O cinema. Ensaio*, Editado por André Bazin, 19-26. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2008. *Sobre la fotografia*. Valência: Editorial Pre-textos.
- Bertillon, Alphonse. 1890. *La photographie judiciaire*. Paris: Gauthier-Villards.
- Bombarda, Miguel. 1896. *Lições sobre a epilepsia e as pseudo-epilepsias*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
- Cascais, António Fernando. 2013. “A Cultura Visual da Medicina em Portugal: Um programa de pesquisa.” In *Olhares sobre a História da Cultura Visual da Medicina em Portugal*, organizado por António Fernando Cascais, 106-145. Lisboa: UnYLeYa-CECL.
- _____. 2016. “A inquietante estranheza da microcefalia, modelo da fotografia psiquiátrica em Portugal.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (47): 97-120. <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/83>.
- _____. 2016a. “A Cultura Visual da Medicina e os prodígios da fotografia.” In *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz*, editado por Madalena Oliveira e Sílvia Pinto, 87-96. Braga: CECS.
- _____. e Mariana Gomes da Costa. 2019. “Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa.” *Vista* (5) :101-126. <https://doi.org/10.21814/vista.3042>.
- Castel, Robert. 1976. *L'ordre psychiatrique: L'âge d'or de l'aliénisme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Courtine, Jean-Jacques e Claudine Haroche. 1997. *História do rosto*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Éditions Macula.
- Elkins, James (ed.). 2007. *Photography theory*. Nova Iorque-Londres: Routledge.
- Foucault, Michel. 1963. *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*. Paris: PUF.
- _____. 2018. *Vigiar e punir: O nascimento da prisão*. Lisboa: Edições 70.
- Freire, Basílio da Costa. 1886. *Os degenerados*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Gilman, Sander L. 1996. *Seeing the insane*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ginzburg, Carlo. 1989. “Sinais. Paradigma indiciário.” In *Mitos emblemas sinais: Morfologia e história*, traduzido por Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- Iliopoulos, John. 2014. “Baudrillard and a short history of psychiatric photography.” *International Journal of Baudrillard Studies* 11(1), <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/baudrillard-and-a-short-history-of-psychiatric-photography/>.
- Kevles, Bettyann Holtzmann. 1997. *Naked to the bone: Medical imaging in the twentieth century*. New Jersey: Rutgers Univ. Press.
- Lombroso, Cesare. 1887. *L'homme criminel, étude anthropologique et médico-légale*. Paris: Alcan.
- Londe, Albert. 1893a. *Photographie médicale: Application aux sciences médicales et physiologiques*. Paris: Gauthier-Villards et Fils.
- _____. 1893b. *Aide-mémoire pratique de photographie*. Paris: Librairie J.-B. Baillière et Fils.
- _____. 1898. *Traité pratique de radiographie et de radioscopie: Technique et applications médicales*. Paris: Gauthier-Villars.
- Madureira, Nuno Luís. 2003. “A estatística do corpo: Antropologia física e antropometria na alvorada do século XX.” *Etnográfica* VII(2): 283-303. http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_07/N2/Vol_vii_N2_283-304.pdf.

- Medeiros, Margarida. 2010. *Fotografia e verdade: Uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Oliveira, Emídio Rosa de. 1984. “Pesquisa em torno da fotografia ou da *marca fotológica* que impregna a reflexão teórica.” Trabalho de síntese apresentado como prova de competência científica ao departamento de Comunicação Social da FCSH-UNL. <https://pt.scribd.com/document/385120312/Emidio-Rosa-Oliveira-Fotografia-e-Fotologia>.
- Peirce, Charles S. 1977. *Semiótica*, traduzido por José Teixeira Coelho Neto. S. Paulo: Perspectiva.
- Quintais, Luís. 2008. “Torrente de loucos: A linguagem da degeneração na psiquiatria portuguesa da transição do século XIX.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 15(2): 353-369. <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v15n2/07.pdf>.
- _____. 2012. *Mestres da verdade invisível no arquivo de psiquiatria forense portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Pichot, Pierre e Barahona Fernandes. 1983. *Um século de psiquiatria / A psiquiatria em Portugal*. Lisboa: Roche.
- Rodríguez, I. 1992. “Stigmaté”. In *Dizionario enciclopedico di spiritualità*, dirigido por Ermanno Ancilli, III, 2414-2418. Roma: Città Nuova.
- Sá, Leonor. 2018. *Infâmia e fama: O mistério dos primeiros retratos judiciais em Portugal (1869-1895)*. Lisboa: Edições 70.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1987. *L'image précaire: Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- Sekula, Allan. 1986. “The body and the archive”. *October*, 39, 3-64.
- Virilio, Paul. 1988. *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée.

Nota biográfica

Investigadora do ICNOVA no grupo Cultura, Mediação & Artes. Bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com um projeto que cruza as áreas das Ciências da Comunicação e da Filosofia para estudar a cultura visual da psiquiatria portuguesa. Membro do projeto *Photo-Impulse. O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e filmico das missões portuguesas de geografia e antropologia* (PTDC/COM-OUT/29608/2017). Licenciada em Comunicação Social pela Universidade

Católica Portuguesa (2005) e em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2010), concluiu aí em 2018 um mestrado sobre a obra de Michel Foucault. Nos últimos anos, conciliou o trabalho de *freelancer* na área da Imprensa escrita com a colaboração com os centros de investigação CEFi-UCP e CLEPUL-FLUL, desempenhando tarefas de revisão e tradução, fixação de texto antigo e comunicação institucional.

ORCID iD

[0000-0002-0222-8573](https://orcid.org/0000-0002-0222-8573)

Morada institucional

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova Av. de Berna, 26C, 1069-061, Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2021-02-28

Aceite Accepted: 2022-06-14

DOI <https://doi.org/10.34619/mxl5-s6ku>